Walter Benjamin

Juguetes

casimiro

Walter Benjamin

Juguetes

casimiro

casimiro [*casimoroa edulis*]

Traducción de Juan J. Thomas

Diseño cubierta: Rossella Gentile
En cubierta: Caballo de hojalata de mediados del siglo XIX

© Casimiro libros, Madrid, 2015
Todos los derechos reservados
www.casimirolibros.es

ISBN: 978-84-15715-70-2
Depósito legal: M-28598-2015

Impreso en España

Índice

Juguetes antiguos 9

Historia cultural del juguete 17

Juguetes y juego 25

Juguetes rusos 33

Elogio de la muñeca 37

Sobre la facultad mimética 47

Sobre el arte popular 53

Programa para un teatro infantil proletario 57

Apéndice

Sobre el teatro de las marionetas (1810)
Heinrich von Kleist 68

Ilustración de Lothar Meggendorfer
para el teatro de marionetas Kasperl de Munich, 1879

Presentación

La historia cultural del juguete pondría de manifiesto, según Benjamin, que el juguete no debe su razón de ser tan sólo al espíritu infantil sino que es también reflejo del proceso de construcción de la sociedad: "los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la clase de la que proceden. Esto significa que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un diálogo mudo basado en signos entre ellos y su pueblo". Ese mundo infantil podría comprenderse, al igual que el arte popular, como una "configuración colectiva", un universo de signos que expresa una situación histórica específica.

El juego, por su parte, tiene sin duda algo de atávico: "el juego es la partera de todo hábito". Si el hábito nace de la reiteración, ¿cuál sería la razón de la misma: acaso la imitación, la mímesis? ¿El niño estaría con el juego imitando al adulto y éste, mediante el juguete que fabrica, integrando al niño en el mundo de los adultos? ¿No será que el propio adulto se autoengaña con supuestas prácticas pedagógicas mientras el niño en su "juguemos otra vez" pone en práctica un conocimiento más verdadero de la vida y de las cosas, de modo muy parecido a como procede el coleccionista, "cuya pasión es siempre anárquica, destructiva"...?

Muñecas griegas de terracota, siglo 5° o 4° A.C.

Juguetes antiguos

Sobre la exposición de juguetes del Märkischen Museum

Desde hace algunas semanas se puede ver en el Märkischen Museum de Berlín una exposición de juguetes. Ocupa solamente una sala de medianas dimensiones, de lo cual se infiere que no se trata de mostrar productos suntuosos y gigantescos, muñecos de tamaño natural para hijos de príncipes, extensas redes ferroviarias o enormes caballos de madera. Se trata de mostrar, en primer lugar, lo que en materia de juguetes se producía en el Berlín de los siglos XVIII y XIX y, en segundo término, el posible contenido de un cofre de juguetes bien provisto en el hogar de un ciudadano berlinés de aquella época. De ahí que se conceda valor especial a aquellas piezas que siguen siendo propiedad de antiguas familias berlinesas y queden relegadas a un segundo orden las piezas de coleccionistas.

Empecemos señalando lo que de especial tiene esta exposición: no sólo reúne "juguetes" propiamente dicho

sino también gran cantidad de objetos conexos. ¿En qué otro lugar cabría ver tal profusión de hermosos juegos de sociedad, cajas de construcción, pirámides navideñas, cámaras oscuras, además de libros, estampas o láminas para la enseñanza? Todos estos elementos, a veces un tanto insólitos, ofrecen un cuadro general más vivo que el que podría brindar una exposición sistemáticamente estructurada. Y se advierte también en el catálogo la presencia de la misma mano feliz que ordenó la sala. No es éste una árida lista de los objetos expuestos, sino un texto coherente, lleno de una precisa documentación referente a cada una de las piezas, pero que contiene también exactas indicaciones acerca de la edad, fabricación y difusión de los distintos tipos de juguetes.

De éstos, el estudiado más detenidamente es probablemente, desde la monografía publicada por Hampe, del Museo Germánico, el soldadito de plomo. Aquí, los vemos formados delante de atractivos fondos (por ejemplo, decorados de teatro de títeres berlineses); también hay escenas de género con figuritas de plomo representando oficios o situaciones tanto urbanos como rurales. En Berlín, su fabricación se inició tardíamente. En el siglo XVIII, los ferreteros vendían estos productos, fabricados en el sur de Alemania. De esto se deduce que el juguetero propiamente dicho sólo poco a poco fue perfilándose en un contexto de rigurosa división del trabajo o especialización entre los comerciantes.

Los precursores de los jugueteros fueron, por un lado, los vendedores de artículos de tornería, de hierro, de papel y de baratijas y, por otro, en pueblos y ferias, los buhoneros. Puede verse en la exposición una figura colocada en un nicho bajo la inscripción "Artículos de Confitería", así como muñecos de caramelo –cuyo recuerdo se ha conservado gracias a los *Cuentos* de Hoffmann– o miniaturas de monumentos hechas con azúcar y pan de miel. Estas cosas acabaron desapareciendo en la Alemania protestante; en Francia, sin embargo, incluso en los barrios más apacibles de París, el viajero atento puede encontrar aún dos de las principales figuras de esa antigua repostería: bebés en su cunita, para obsequiar a los niños mayores al llegar un hermanito, y niños vestidos de primera comunión que rezan arrodillados sobre almohadones de azúcar celeste o rosa, con un cirio y el libro de oraciones entre las manos, a veces ante un reclinatorio del mismo material. Parece, sin embargo, que la variante más alambicada de esas figuras se ha perdido: eran muñecos chatos de azúcar, también corazones y otras figuras, fáciles de partir en sentido longitudinal en cuyo centro, donde se juntaban las dos mitades, había un papelito que contenía un verso. En la exposición se muestran varias de esas poesías de pastelero. Allí por ejemplo: "Todo el sueldo de la semana / lo gasté en una jarana" o "Ven, mi bribonzuela / toma la ciruela". Esos lapidarios dísticos eran llamados "divisas", por ser necesario partir la figura por la

mitad para que aparecieran. Así, un aviso de un diario berlinés, de la época *biedermeier*, reza "La confitería Zimmerman, en la Königsstrasse, ofrece deliciosas figuras de azúcar de todas clases, así como otras confituras con divisas. Precios módicos."

Se encuentran también textos de otro tipo. Así, la Gran Sala de Teatro con Piscina de Natke, Palisadenstrasse 76, anunciaba: "Esparcimiento con buen humor y decoroso ingenio de reconocida calidad". El Teatro de Títeres Automatas de Julius Linde invita a presenciar sus obras más recientes con estas palabras: "El caballero bandido desollado o Amor y canibalismo o Corazón y pellejo al horno... Al final, gran ballet artístico de metamorfosis, durante el cual varias figuras danzantes y otros personajes móviles sorprenderán agradablemente al espectador con sus graciosos y perfectos movimientos. Por último, se verá al milagroso perro Pussel". Aun con más profundidad que el teatro de títeres, nos introducen en los misterios de lo lúdico las cámaras oscuras y los dioramas, mirioramas y panoramas, cuyas imágenes solían fabricarse en Augsburgo. "Esas cosas ya no se ven", se suele oír decir a los adultos ante la vista de los viejos juguetes. Por lo general, el adulto cree que esos juguetes ya no existen sólo porque se ha vuelto indiferente a ellos, mientras que el niño los percibe a cada paso. Pero, con respecto a los juegos panorámicos, tiene razón: son productos muy propios del siglo XIX que se desvanecieron junto con ese siglo.

Actualmente, los juguetes antiguos resultan relevantes por distintos motivos. Son tema fructífero para el folklore, el psicoanálisis, la pedagogía y la historia del arte. Pero esto no es la única causa de que la pequeña sala de exposición nunca esté vacía y de que, además de los colegios, centenares de adultos la hayan visitado en las últimas semanas. Tampoco se debe esto a la presencia de asombrosas piezas primitivas, aunque ellas por sí solas serían suficientes para que el *snob* celebrara esa exposición. Nos referimos no sólo a títeres de cartón, ovejitas de lana producidas en modestos talleres domésticos, los cuadernillos Neuruppin con sus famosas escenas en colores chillones, sino también, por no mencionar más de una cosa, a las láminas encontradas hace poco en el desván de una escuela de la Marca de Brandeburgo. Pertenecen a un tal Wilke, maestro, quien las hizo para enseñar a niños sordomudos. Su dramatismo es tan angustiante, que el temor causado por ese mundo sin atmósfera coloca a la persona normal en peligro de perder por algunas horas la voz y el oído. Hay también piezas talladas y pintadas, obras de un pastor prusiano de mediados del siglo pasado, que representan tipos bien de la vida profana bien de la Biblia y que son como híbridos de modelos en miniatura de personajes de la *Danza de la muerte* de Strindberg y de esos muñecos de tela que en las casetas de las ferias sirven de blanco a pelotas de madera.

Todo esto resulta, sin duda, muy atractivo para los adultos, pero no es lo único, ni lo fundamental que explica el éxito de la exposición. Todos conocemos la escena de la familia reunida bajo el árbol de Navidad: el padre, concentrado, jugando con el trencito que acaba de regalar al hijo, mientras éste lo observa llorando. Cuando al adulto le invade el impulso de jugar, no estamos ante una mera regresión a lo infancia. Sin duda, el juego siempre libera. Rodeados de un mundo de gigantes, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño; el adulto, acorralado por el mundo real del que no puede escapar, desdibuja la amenaza jugando con una imagen reducida de ese mundo. El deseo de aligerar una existencia insoportable ha alimentado en gran medida al creciente interés que, desde el fin de la guerra, han despertado los juegos y los libros infantiles.

No todos los nuevos estímulos que a la sazón recibió la industria del juguete le resultaron favorables. La remilgadas siluetas de las figuras de madera esmaltada de la producción moderna aguantan mal la comparación con los objetos antiguos; son más bien una plasmación de cómo el adulto imagina un juguete, y no de lo que exige de él el niño. Son objetos curiosos más útiles para fines de comparación pero sin cabida en la habitación de los niños.

Más interesantes son las curiosidades antiguas, entre ellas un muñeco de cera del siglo XVIII, que se parece sorprendentemente a un moderno muñeco de persona. Probablemente sea acertada la suposición que me comu-

nicó en conversación el señor Stengel, director del Museo y organizador de la exposición, en el sentido de que se trataría del retrato de cera de un bebé. Hemos tardado mucho en darnos cuenta de que los niños no son hombres y mujeres en escala reducida, y los muñecos muestran ese error de concepto. Es sabido que también el vestido infantil empezó a diferenciarse de la indumentaria del adulto no hace mucho. Esto sucedió en el siglo XIX y a veces parece que nuestro siglo quisiera ahondar en esa tendencia y considerar a los niños no ya como pequeños hombres y mujeres sino como ajenos a la especie humana. En efecto, se ha descubierto el lado cruel, grotesco y sombrío de la vida infantil. Mientras piadosos pedagogos siguen entregándose a sueños rousseanianos, escritores como Ringelnatz, pintores como Klee han captado el aspecto despótico e inhumano de los niños. Los niños son insolentes y distantes del mundo. Frente a todas las sensiblerías del renacido estilo *biedermeier*, Mynona acierta con estas palabras de 1916:

"Si los niños han de ser hombres cabales algún día, no debemos ocultarles nada de lo humano. Su inocencia se encarga de crear las necesarias barreras, y más tarde, cuando éstas vayan cediendo poco a poco, lo nuevo penetrará en almas ya preparadas. Los pequeños se ríen de todo, aun de los lados sombríos de la vida; precisamente, esa hermosa extensión de la alegría hace que su luz alcance zonas por

lo general privadas de ella y que sólo por eso resultan tan tristes. Logrados atentados terroristas en miniatura, contra príncipes que se parten en dos, pero pueden curarse; grandes tiendas que sufren incendios, robos y hurtos, muñecos-víctimas que pueden sufrir las muertes más diversas, y sus correspondientes muñecos-verdugos, con todos los instrumentos especiales... Mis hijos nunca querrán prescindir de sus guillotinas y horcas."

Es cierto que ese tipo de juguetes no se encuentra en la exposición. Pero no debemos olvidar que las modificaciones más eficaces en los juguetes nunca son obra de los adultos –ya sean pedagogos, fabricantes o literatos– sino de los propios niños mientras juegan. Una vez descartada, despanzurrada, reparada y readaptada, hasta la muñeca más principesca se convierte en una estimada camarada proletaria en la lúdica comuna infantil.

Publicado en el *Frankfurter Zeitung* en marzo de 1928

La obra de Karl Gröber *Kinderspielzeug aus alter Zeit* [Juguetes infantiles de tiempos pasados][1] empieza con una exclusión: el autor avisa que se abstiene de analizar los juegos infantiles para centrarse exclusivamente a los objetos físicos del juego, en el juguete y su historia. Por la extraordinaria densidad no tanto del tema como del método adoptado, el autor se concentra en la tradición europea. Si Alemania es el centro geográfico de Europa, también ha sido el centro espiritual en el terreno del juguete. Porque buena parte de las piezas más hermosas que aún hoy encontramos en los museos y en los cuartos de los niños pueden considerarse como un obsequio que Alemania ha hecho a Europa. Nuremberg es el lugar de nacimiento de los soldaditos de plomo y de la acicalada

1. Karl Gröber: *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlín, 1928.

fauna del Arca de Noé. La casa de muñecas más antigua que se conoce proviene de Munich. Incluso quien nada quiera saber de precedencias -poco relevantes en este ámbito-, admitirá que los muñecos de madera de Sonneberg (Turinga), los "arbolitos de viruta" de los montes de Erzgebirge, la fortaleza de Oberammergau, los almacenes, las sombrererías y la fiesta del trigo con figuras de estaño hechas en Hannover constituyen muestras insuperables de sobria belleza.

Lo cierto es que esos juguetes, en un principio, no fueron inventados por fabricantes especializados, sino que nacieron en talleres de tallistas de madera, de fundidores de estaño, etc. Sólo en el siglo XIX la fabricación de juguetes llegará a convertirse en una industria especializada. El estilo y la belleza de los tipos más antiguos sólo se explican por el hecho de que los juguetes surgieron como subproductos de las numerosas industrias artesanales que, restringidas por la reglamentación gremial, sólo podían fabricar lo que específicamente pertenecía a su ramo. Cuando más tarde, durante el siglo XVIII, despuntan los rudimentos de una fabricación especializada, chocarán con las restricciones impuestas a los gremios. Éstas prohibían al tornero pintar sus muñequitas, y obligaban a las distintas industrias, cuando se trataba de fabricar juguetes de diversos materiales, a dividirse entre sí aun los trabajos más sencillos, con lo cual encarecían la mercancía.

Se sobrentiende que, por el mismo motivo, la distribución de los juguetes al por menor, en un principio, tampoco fue asunto de comerciantes especializados. Se compraban animales de madera en el taller del tornero, soldaditos de plomo en el del calderero, figuras de azúcar en el negocio del pastelero, muñecas de cera en casa del fabricante de velas. Distinta era la situación en el comercio mayorista. Los intermediarios surgieron primero en Nuremberg que compraban juguetes directamente a los artesanos y los talleres de la ciudad para revenderlos entre los minoristas de otras ciudades. Más o menos al mismo tiempo, el avance de la Reforma obligó a muchos artistas, que antes habían trabajado para la Iglesia, "a adaptarse a la demanda de objetos artesanales y a producir, en vez de obras de gran tamaño, pequeños objetos de arte para el hogar". A esto se debe la enorme difusión de objetos pequeños y coleccionables para usos infantiles, de modo parecido a como los adultos coleccionaron objetos curiosos. Fue con esto con lo que Nuremberg ganó su fama de cuna del juguete y por lo que los juguetes alemanes han dominado y siguen dominando el mercado mundial.

Si consideramos la historia del juguete en su totalidad, el tamaño parece tener una importancia mucho mayor de lo que se pudiera creer en un primer momento. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando comienza la definitiva decadencia de esas baratijas, observamos cómo los juguetes se van agrandando, cómo van perdiendo su sen-

cillez, su delicadeza. Fue entonces cuando los niños empezaron a tener su propio cuarto de juegos, su propio estante de libros, distintos de los de los padres. No cabe duda de que los tomos antiguos, con sus formatos pequeños exigían mucho más entrañablemente la presencia de la madre mientras los modernos tomos *en cuarto*, con su insulsa y estirada ternura, permiten prescindir de la presencia de la madre. Se inicia entonces la emancipación del juguete; cuanto más se impone la industrialización, tanto más se sustrae al control de la familia, volviéndose cada vez más extraño, tanto para los niños como para los padres.

En la falsa sencillez del nuevo juguete subyacía, claro está, el sincero anhelo de reconquistar lo primitivo, de recuperar el estilo de una pequeña industria local que precisamente en aquella época luchaba cada vez más desesperadamente por sobrevivir tanto en Turingia como en los Erzgebirge. Quien estudie las estadísticas de sus salarios, sabe que esas industrias se están acercando a su fin. Esto resulta doblemente lamentable si se tiene en cuenta que no hay material más apropiado para los juguetes que la madera, por su resistencia y la facilidad con que absorbe la pintura. Y por lo general es este elemento externo –el de los materiales y las técnicas– el que permite mejor al observador adentrarse en el mundo de la producción de juguetes. Gröber lo pone de relieve de manera sumamente gráfica e instructiva. Si, más allá de esta cuestión mate-

rial, nos fijamos también en el niño que juega, podemos hablar de una relación antinómica. Por un lado, nada se adecua más al niño que la combinación de los materiales más heterogéneos en sus construcciones: piedra, plastilina, madera, papel. Por el otro, nadie es más sobrio que el niño frente a los materiales: un trocito de madera, una piña, una piedrita llevan en sí, pese a su unidad, a su sencillez, un sinnúmero de figuras diversas.

Y cuando los adultos fabrican para los niños muñecos de corteza de abedul o de paja, cunas de cristal, barcos de estaño, están interpretando a su manera el sentir de éstos. Madera, huesos, tejidos, arcilla, son las materias más importantes en ese microcosmo, y todas ellas ya se utilizaban en aquellos tiempos patriarcales en que los juguetes aún constituían la parte del proceso de producción que unía a padres e hijos. Más tarde se agregaron los metales, el vidrio, el papel e incluso el alabastro. Sólo las muñecas poseían los senos de alabastro cantados por los poetas del siglo XVII, y más de una vez tuvieron que pagar ese lujo con su frágil existencia.

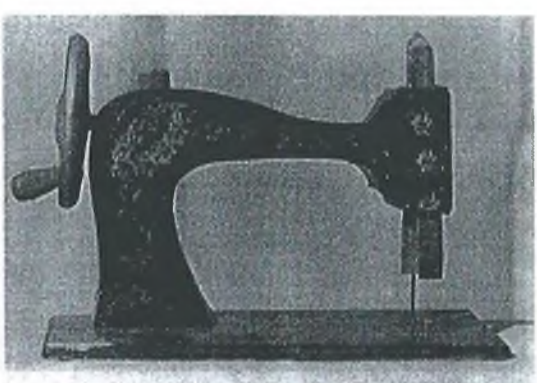
En una reseña sólo podemos señalar someramente la densidad de ese trabajo, la profundidad de su enfoque, la atractiva objetividad de su presentación. Quien no lea atentamente esa obra ilustrada con láminas técnicamente perfectas, en el fondo no sabrá lo que es el juguete, y mucho menos lo que significa. Es cierto que este último interrogante rebasa los márgenes de la obra para entrar en

una clasificación filosófica de los juguetes. Mientras dominó el rígido naturalismo, no existió la posibilidad de mostrar el verdadero rostro del niño que juega. Puede ser que hoy ya estemos en condiciones de superar el error fundamental de considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño; en realidad, sucede más bien al revés. Si el niño quiere arrastrar algo, se convierte en caballo; si quiere jugar con arena se hace panadero; si quiere esconderse se hace ladrón o gendarme. Conocemos algunos juguetes antiquísimos que prescinden de toda máscara imaginativa (es posible que, en su tiempo, hayan sido objetos de culto): la pelota, el arco, el molinete de plumas, el barrilete, son todos objetos genuinos, "tanto más genuinos cuanto menos le significan para el adulto". Porque cuanto más atractivos, en el sentido común de la palabra, son los juguetes, tanto menos "útiles" son para jugar; cuanto más ilimitada se manifiesta en ellos la imitación, tanto más se alejan del juego real, vivido. Son características, en este sentido, las diversas casas de muñecas presentadas por Gröber. La imitación –así podríamos formularlo– es propia del juego, no del juguete.

Pero también es cierto que no describiríamos ni la realidad ni el concepto del juguete si tratáramos de explicarlo únicamente en función del espíritu infantil. Pues el niño no es un Robinson: los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la

clase de la que proceden. Esto significa que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un diálogo mudo basado en signos entre ellos y su pueblo. Un diálogo de signos para cuya comprensión la mencionada obra ofrece un fundamento sólido.

Publicado en el *Frankfurter Zeitung* en mayo de 1928



Máquina de coser de juguete coleccionada por Walter Benjamin

Muñecas diseñadas por Lotte Pritzel, 1911

Juguetes y juego

Comentario sobre una obra monumental

Uno se demora mucho en iniciar la lectura de este libro, tanto fascina el espectáculo del inmenso mundo de juguetes que la parte ilustrada muestra al lector: regimientos, carrozas, teatros, literas, vajilla, todo reproducido en tamaño liliputiense. Ya era hora de descubrir el árbol genealógico de los caballitos de madera y de los soldaditos de plomo, de describir la arqueología de las tiendas de juguetes y de las casas de muñecas. Esto se da, con todas las garantías científicas y sin pedantería archivística, en el texto de este libro, cuyo nivel no es en nada inferior al de la parte ilustrada. Es una obra de una sola pieza que no delata en ningún momento el esfuerzo que exigió su confección; ahora que existe, no se comprende cómo se pudo prescindir de ella.

1. Karl Gröber: *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlin, 1928.

Por lo demás, la inclinación hacia investigaciones como esta es propia de nuestra época. El Museo Germánico de Munich, el Museo de Juguetes de Moscú, la colección de juguetes del Museo de Artes Decorativas de París -creaciones todas de un pasado muy reciente- indican que por doquier, y probablemente por buenas razones, se está despertando el interés por los juguetes bien hechos. Tocó a su fin la era de los muñecos caracterizados, en que los adultos se valían de presuntas necesidades infantiles para satisfacer sus propias necesidades pueriles; los moldes del individualismo esquemático propios del *art and craft* y la imagen del niño dada por la psicología del individuo -dos tendencias muy afines- quedaron socavadas desde dentro. Al mismo tiempo, se dieron los primeros pasos para alejarse del influjo de la psicología y del esteticismo. El arte popular y la cosmovisión infantil debían comprenderse como configuraciones colectivas.

En términos generales, la obra a que nos referimos corresponde a este estado más reciente de la investigación, en la medida en que se pueda exigir una actitud teórica a una obra de índole documental. De hecho, se trata de una obra que ha de servir de transición hacia un estado que permita determinar las cosas con más precisión. Pues así como el mundo de la percepción del niño muestra por todas partes las huellas de la generación anterior y procura superarlas, lo mismo ocurre con sus juegos. Es imposible confinarlos a una esfera de fantasía, al idílico

ámbito de una infancia o un arte puros. Incluso cuando el juguete es imitación de las herramientas del adulto es también un punto de conflicto no tanto del niño con el adulto como de éste con aquél. Pues, ¿quién da al niño los juguetes si no los adultos? Y si bien el niño algún margen de libertad para rechazar las cosas, no pocos de los juguetes más antiguos (pelotas, aros, molinetes de plumas, barriletes) le habrán sido impuestos, por decirlo así, como enseres de culto que sólo más tarde se transformaron en juguetes, gracias en parte a la imaginación ejercida por el niño.

La suposición de que la necesidad misma de los niños determina, sin más, el carácter de los juguetes encierra, por tanto, un gran error. Una obra reciente, por lo demás meritoria, se equivoca cuando cree poder explicar el sonajero del bebé diciendo que: "Por regla general, el oído es el primero de los sentidos que reclama uso...". Desde los tiempos más remotos el sonajero o matraca ha sido un instrumento para ahuyentar a los malos espíritus y precisamente por eso se le ha dado al recién nacido. ¿No estará también equivocado el autor de la obra que estamos comentando, cuando afirma: "El niño sólo quiere en su muñeco lo que ve y reconoce en el adulto. Por eso, hasta el siglo XIX, se quería siempre una muñeca vestida con las ropas del adulto. La criatura en pañales o el bebé, que predominan hoy en día en el mercado de juguetes, faltaban por completo"? No, esto no se debe a los niños. Para el

niño que juega, la muñeca puede ser niña o adulta y, como ser subordinado, seguramente más a menudo una niña. Lo que sucedía era que hasta el siglo XIX se desconocía al bebé en tanto ser dotado de espíritu propio: por otra parte, el adulto era el ideal en cuya imagen el educador trataba de formar a los niños. Ese racionalismo que veía en el niño un adulto en miniatura, y que hoy es recordado con una sonrisa de superioridad, por lo menos otorgaba daba a entender que la seriedad era lo propio del niño. Frente a esto, el "humor" menor que puede quedar reflejado en el juguete o los objetos de tamaño casi natural son expresión de la inseguridad que el burgués no es capaz de superar al tratar con el niño. La alegría forzada, nacida de la conciencia de culpa, encaja perfectamente con los tamaños tontamente desproporcionados. Quien quiera ver el rostro del capital encarnado en la mercancía sólo tiene que recordar la juguetería típica tal y como era hasta hace cinco años (y sigue siendo en las pequeñas ciudades). El clima básico era de diabólico alborozo. La misma máscara parecía sonreír sardónicamente desde las cajas de juegos de sociedad o en el rostro de los muñecos de carácter; parecía atraer desde la negra boca del cañón o hacer oír su risita falsa en los ingeniosos "vagones de accidentes" que, al chocar, se deshacían en las partes previstas.

Pero apenas hubo desaparecido de este terreno la maldad militante, el carácter clasista de este tipo de juguetes apareció en otro lugar. La "sencillez" se convirtió en el

moto de la industria. Pero, en lo que a los juguetes se refiere, la verdadera sencillez no está tanto en las formas como en la transparencia de su proceso de fabricación. De modo que no es posible juzgarla en función de un canon abstracto, sino que varía en las distintas regiones y no tiene nada que ver con la forma, tanto menos cuando algunas técnicas –sobre todo la talla– pueden desplegar toda su juguetona arbitrariedad en un objeto sin volverse de manera alguna incomprensibles. Anteriormente, la genuina y natural sencillez de los juguetes no se debía a la construcción formalista, sino a la técnica. Pues precisamente los juguetes permiten reconocer con toda claridad un rasgo característico de todo arte popular: la combinación de una técnica refinada con la utilización de materiales preciosos es imitada por una técnica primitiva que trabaja con material más burdo. Porcelanas de las grandes manufacturas zaristas, que de alguna manera fueron a parar a aldeas rusas, servían de modelo para muñecos y escenas de género tallados en madera. El estudio moderno del folklore ha abandonado desde hace mucho la creencia de que lo más "primitivo" es indefectiblemente lo más "antiguo". Muchas veces lo que se llama arte popular no es otra cosa que bienes culturales de una clase dominante que han sido relegado y renacen al ser recogidos por un grupo social más amplio.

No es el menor mérito de la obra de Gröber el haber mostrado que los juguetes están condicionados por la cul-

tura económica, y sobre todo técnica, de las colectividades. Pero si hasta hoy los juguetes han sido considerados como creaciones para el niño, si no del niño, el jugar sigue considerándose desde el punto de vista del adulto, y teniéndose casi exclusivamente como un ejercicio de imitación del mundo del adulto. Es innegable que se necesitaba este libro de Gröber para reavivar la teoría del juego, que por estos lares no se había abordado desde los tiempos en que Karl Groos publicara, en 1899, su importante obra *Spiele der Menschen* [Juegos de los hombres]. Toda nueva teoría deberia tener en cuenta ese "*gestaltismo* de los gestos lúdicos"; gestos de los que recientemente (el 18 de mayo de 1928) Willy Haas ha señalado los tres más importantes; primero: el gato y el ratón (todos los juegos de persecución); segundo: la hembra que defiende el nido (por ejemplo, el portero de fútbol, el tenista); tercero: la pelea entre dos animales por la presa, el hueso, el objeto sexual (la pelota de fútbol, de polo, etcétera). Debería investigar, también, la enigmática dualidad de aro y palo, peonza y látigo, pelota y paleta, y el magnetismo originado entre ambas partes. Probablemente las conclusiones serían como sigue: antes de trascendernos a través del amor y de la vida y de los ritmos a menudo extraños de otro ser humano, experimentamos con ritmos básicos que se manifiestan en las formas más simples a través de esos juegos con cosas inanimadas. O mejor dicho, esos ritmos son los que nos permiten conocernos a nosotros mismos.

Por último, semejante estudio tendría que profundizar en la gran ley que rige todas las reglas y ritmos del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño el alma del juego radica en eso, que nada lo hace más feliz que el "¡otra vez!". El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano creía Freud haber descubierto en él un "más allá del principio del placer". En efecto, toda vivencia profunda busca insaciablemente, hasta el final, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó. "Todo podría lograrse a la perfección, si las cosas pudieran realizarse dos veces"; el niño procede de acuerdo con este verso de Goethe. Pero para él no han de ser dos las veces, sino una y otra vez, cien, mil veces. Esto no sólo es el modo de dominar experiencias primitivamente terroríficas mediante el embotamiento, la provocación traviesa, la parodia, sino también la de gozar una y otra vez, y del modo más intenso, de triunfos y victorias. El adulto libera su corazón del temor y disfruta nuevamente de su dicha, cuando habla de ellos. El niño los recrea, vuelve a empezar. La esencia del jugar no es un "hacer como... ", sino un "hacer una y otra vez", la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito.

Porque el juego, y ninguna otra cosa, es la partera de todo hábito. Comer, dormir, vestirse, lavarse, tienen que inculcarse al pequeño en forma de juego, al ritmo que

marcan las canciones infantiles. El hábito entra en la vida como juego; en él, aun en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final. Formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro primer horror, eso son los hábitos. Aun el más árido de los pedantes juega, sin saberlo, en forma pueril y no infantil; cuanto más pueril, más pedante, pues ocurre que olvida sus propios juegos. Para el pedante un libro como el que nos ocupa resultará irrelevante. Para el resto de los humanos se aplica aquello que dice un poeta moderno: cada hombre tiene una imagen por la que renunciaría al mundo, ¿cuántos no la buscarían en una vieja caja de juguetes?

Publicado en *Die literarische Welt* en junio de 1928

Juguetes rusos

En un principio, los juguetes de todos los pueblos fueron producto de la industria doméstica. El primitivo caudal de formas del bajo pueblo, de campesinos y artesanos, constituye hasta el día de hoy una base segura para el desarrollo del juguete infantil.

Esto no tiene nada de extraño. En el juguete está presente el espíritu que da origen a los productos, todo su proceso de elaboración y no sólo su resultado; es natural que el niño comprenda un objeto de manufactura rústica mejor que otro procedente de un complicado proceso industrial.

De paso sea dicho, éste es también el núcleo de la moderna y razonable aspiración de fabricar juguetes "primitivos". Pero nuestros creadores artesanales no deberían olvidar con tanta frecuencia que el efecto de lo primitivo no llega a los niños a través de formas de construcción

esquemáticas, sino a través de toda la configuración de su muñeco o perrito, en tanto puedan imaginarse cómo fueron hechos. Es esto, precisamente, lo que quiere saber, lo que le permite establecer una relación viva con sus cosas. Y dado que esto es lo importante con respecto a los juguetes, puede decirse que, entre todos los europeos, tal vez únicamente los alemanes y los rusos posean el genio del juguete propiamente dicho.

Son por todos conocidos, no sólo en Alemania sino en el mundo entero (la industria alemana del juguetes es la más internacional de todas), los minúsculos muñequitos y animalitos, las casitas de campo en una caja de fósforos, las arcas de Noé y los rediles de ovejas que se producen en las aldeas de Turingia y del Erzgebirge y también en los alrededores de Nuremberg. Pero el juguete ruso suele ser desconocido. Su producción está poco industrializada, y fuera de las fronteras rusas apenas se ha difundido, poco más que la estereotipada figura de la *baba*, ese trocito cónico de madera que, pintado de muchos colores, representa una campesina.

De hecho, los juguetes rusos son los más ricos y variados de todos. Los 150 millones de almas que habitan el país se distribuyen entre centenares de grupos étnicos, y todos esos pueblos poseen una artesanía más o menos primitiva, más o menos evolucionada. Así es que hay juguetes pertenecientes a centenares de estilos y confeccionados con los más diversos materiales. Madera, arcilla,

hueso, tela, papel, *papier-mâché*, aparecen solos o combinados. La madera es el más importante de esos materiales.

Casi por doquier existe en ese país de grandes bosques una maestría incomparable en su tratamiento, ya sea en la talla, la pintura o el esmaltado. Desde los sencillos títeres de madera de sauce, blanca y blanda, las vacas, cerdos y ovejas, tallados en forma realista, hasta los cofrecillos artísticamente pintados y esmaltados de vivos colores, en que se hallan representados el campesino en su *troika*, labradores reunidos alrededor del samovar, segadoras o leñadores en faena o grupos de monstruos representando las viejas sagas y leyendas, los juguetes y chucherías de madera llenan tienda tras tienda en las calles más elegantes de Moscú, Leningrado, Kiev, Jarkov u Odesa.

La colección más grande es la del Museo de Juguetes de Moscú. Tres vitrinas exhiben juguetes de arcilla del norte de Rusia. La expresión rústica, robusta, de esos muñecos contrasta bastante con su textura sumamente frágil. Pero han sobrevivido sanos y salvos el largo viaje. Y es bueno que hayan encontrado un asilo seguro en el museo de Moscú. Pues quién sabe hasta cuándo esa manifestación del arte popular podrá resistir a la marcha triunfal de la técnica que atraviesa la Rusia moderna.

Dicen que la demanda de ese tipo de objetos se está extinguiendo, por lo menos en las ciudades. Pero seguramente estará todavía viva, allí arriba, en sus tierras:

seguirán siendo modelados en la casa del labriego, después de la jornada, pintados con colores vivos y cocidos.

Publicado en *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung* en 1930

Muñecos rusos coleccionados por Walter Benjamin

Elogio de la muñeca

Sobre *Puppen und Puppenspiele* de Max van Boehn[1]

Los libros de Max van Boehn son de aquellos a los que, de buen grado, se designa como "fuente de conocimientos". Por supuesto no lo son en el sentido fuertemente original que poseen las obras de un Görres, Bastian o hasta un Borinski que, en parte, contienen elementos de primera mano. Pero también el libro de Boehn posee la plétora de material, la confusión que a veces parece intencional, la predilección por lo lejano y desconocido que, con el desnudo encanto del material, constituyen la esencia de un tipo de libro científico anticuado, que sólo los pedantes mirarán con desprecio. Si a ésto se suma -al igual que en los muy difundidos libros de moda de este autor- una serie de láminas de vivos colores, es natural que la disposición a leer y contemplar surja rápidamente. Y esta disposición de ánimo no abandona al lector ni siquiera por

1. "Muñecas y juegos de muñecas", dos tomos, Munich, 1929.

efecto de algunas reflexiones críticas que el texto suscita, a veces con bastante insistencia.

La primera se refiere a la exposición. Podría considerarse como la objeción más superficial; sin embargo basta para definir lo cuestionable de grandes partes de la obra. Esa monótona serie de oraciones simples (en algunas paginas se cuentan siete y hasta diez, una tras otra) reproduce lingüísticamente la actitud con que un guía turístico (más que el propietario) muestra al público las joyas de un gabinete de curiosidades, que para él ya han perdido todo su misterio. Es cierto que compenetrarse con ese material inmenso no es nada fácil; y en este caso, la marea crece en forma particularmente peligrosa, porque los principios de selección científica no armonizan mucho con el carácter de los libros de Boehn. No obstante (o quizás precisamente por eso; porque aquí no se puede exigir la perfección) nos causa una cierta molestia ver cómo en las partes dedicadas a la actualidad, la producción artística y artesanal, ligada a los nombres de sus creadores, es puesta de relieve en demasía, en detrimento de la creación anónima que aún existe. El interés no sólo se concentra en Käthe Kruse, Lotte Pritzel (cuyas características aparecen muy bien definidas) y Marion Kaulitz,[2] sino también en otras figuras de méritos más dudosos. Y cuando vemos reproducidas diez muñecas de porcelana

2. Famosas creadoras de muñecas características que conquistaron los mercados internacionales (N. del T.).

de Nymphenburg,[3] nos preguntamos dónde quedan los extraordinarios muñecos de arcilla que no provienen de ninguna manufactura estatal, sino de las manos de los campesinos de la gobernación rusa de Wjatka. En lugar de los muñecos de trapo, divertidos pero superfluos, que se colocan sobre los discos fonográficos, nos gustaría ver los deshollinadores, verduleras, cocheros, panaderos y colegialas, confeccionados con papeles pegados, que en Riga se compran por pocos céntimos en jugueterías y papelerías. Más que el histérico exotismo de los muñecos Relly de Milán, nos interesa el exotismo simple de los muñecos barceloneses, que en vez de corazón llevan una bolita de azúcar en el pecho.

Es que el autor roza de muy cerca los polos del mundo de los muñecos: el amor y el juego. Pero sin timón, sin compás ni derrotero. Del espíritu del juego poco sabe y lo que ha cosechado en el otro hemisferio es escaso: cabría dentro de la definición de "fetichismo". Nunca ha escuchado la gran confesión susurrada por labios ardientes a los oídos de las muñecas. "Si yo te amo, ¿qué te importa?" ¿Quién nos hará creer que es la humildad del amante que lo susurra? Es el deseo, el deseo loco, y su ídolo, la muñeca. ¿O deberíamos decir: el cadáver? Pues el ídolo del amor perseguido hasta la muerte constituye una meta para el amor, y este hecho confiere inagotable magnetis-

3. Localidad próxima a Munich donde existe una famosa fábrica de porcelana, fundada en 1761 (N. del T.).

mo al pelele rígido o desarticulado cuya mirada no es indiferente sino vidriosa. La Olimpia de Hoffmann la tiene, como asimismo la Madame Lampenbogen de Kubin.[4] Y yo conocí a uno que escribió sobre la espalda áspera y sin pintura que poseen las muñecas de madera de Nápoles, estas palabras de Baudelaire: "*Que m'importe que tu sois sage*"; luego la regaló para recuperar su tranquilidad. El *eros* que, desollado, vuelve revoloteando al cuerpo de la muñeca, es el mismo que alguna vez se desprendió de ella, bajo las cálidas manos infantiles, por lo cual aún el más maniático coleccionista y aficionado se halla más cerca del niño que el cándido pedagogo que obra por empatía. Porque el niño y el coleccionista, y hasta el niño y el fetichista, pisan el mismo terreno, si bien, por cierto, ascienden por diferentes lados el escarpado y sinuoso macizo de la experiencia sexual.

La obstinada inclinación del autor hacia el justo medio, que nunca podrá satisfacerse del todo en ese mundo de los muñecos, lleno de tensiones, se revela con meridiana claridad en la discusión que inicia, un tanto imprudentemente, acerca del ensayo de Kleist[5] sobre los títeres. Pretende nada menos que descartar definitivamente de la

4. Alfred Kubin, gráfico y escritor austríaco, nacido en 1877; ilustrador de obras de Poe, E.T.A. Hoffman y Dostoievski (N. del T.).

5. Heinrich von Kleist, 1777-1811, poeta, oficial del ejército y periodista, uno de los más importantes novelistas y dramaturgos alemanes (N. del T.). Reproducimos en Apéndice el texto citado (N. del Ed.)

discusión del problema esas páginas que todos los amigos filósofos de los títeres (¿y habrá alguno que no sea filósofo?) consideran la clave de su comprensión. ¿Con qué motivos? Afirma que Kleist desarrolló en forma metafórica, para asegurarse contra la censura, pensamientos políticos. Boehn no explica cuáles. Pero para mí fue una bien venida ocasión de releer por cuarta o quinta vez ese ensayo del cual algunos afirman que sólo la gente que jamás lo ha leído puede hacer tanto ruido en torno a él. La manera en que allí el títere se confronta con el dios; la manera en que el hombre se halla suspendido, impotente, entre ambos, víctima de los límites que le impone su razón, es una imagen tan inolvidable que bien podría encubrir más de una idea tácita. Pero no sabemos nada al respecto. Y si el autor se hubiera atenido lisa y llanamente a lo dicho, el inspirado ímpetu con que el romanticismo se apoderó de su tema, hace cien años, no hubiera sido vano para él.

Pero inmediatamente después de esa dudosa exégesis del escrito de Kleist, tenemos el placer de encontrar los "Muñecos de Transformación o Metamorfosis". Boehn señala a Franz Gesenius como su inventor. Desempeñaba un papel principal en el teatro de títeres de Schwiegerling, ciertamente uno de los más grandes titiriteros de todos los tiempos. Parece difícil hallar material sobre su teatro, y por eso diré aquí lo que recuerdo de la representación del teatro de títeres de Schwiegerling en Berna, en 1918. Más que un teatro de títeres, era un tinglado encantado. No

había más que una función por noche. Pero antes se presentaban sus muñecos artísticos. Veo todavía con toda claridad dos números. Sale a escena el arlequín, bailando con una hermosa dama. De repente, mientras la música toca la melodía más dulce, la dama se transforma en un globo que lleva al cielo al arlequín que, por amor, no lo suelta. Por un minuto el escenario queda vacío; luego el arlequín cae estruendosamente desde lo alto. El otro número era triste. Una niña, con el aspecto de una princesa encantada, toca una melancólica melodía en un organillo. De repente el organillo cae en pedazos; de ellos salen volando doce minúsculas palomitas. La princesa se hunde en la tierra, muda, con los brazos en alto. Y mientras escribo esto recuerdo otra escena de entonces. En el escenario, un larguilucho payaso se inclina ante el público y empieza a bailar. Mientras baila cae de su manga un payaso enano vestido igual que él, con un disfraz floreado en rojo y amarillo. Y con cada decimosegundo compás de vals, cae otro, hasta que al final doce payasos enanos o bebés, exactamente iguales, bailan alrededor de él.

Es innegable que, precisamente con respecto al teatro de títeres, a más de un lector le dará pena ver cómo ese perseverante ocuparse de lo extraño, ese incansable hurgar en el tesoro de curiosidades de la existencia, se llevan a cabo sin ninguna pasión (sin pasión ordenada, se entiende, pero ¡ay! tampoco atormentada ni ardiente), con tanta frialdad y diligencia. Cuánta simpatía se granjearía el

autor si por una vez olvidara, ante una muñeca o un títere, su tema y su manuscrito, al editor y al público, su "tempo" y, sobre todo, se olvidara de sí mismo. Cuánto le hubiera ayudado la actitud de coleccionista que lamentablemente le falta por completo (sin entrar en la cuestión de si lo es o no).

Esa exactitud, ese devanar del material, ese inventario completo de todos los datos ¿no serán características de coleccionista? No, por supuesto. La verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, es siempre anárquica, destructiva. Su dialéctica es combinar con la fidelidad a un objeto único, protegido por él, la porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable. La relación de posesión muestra acentos completamente irracionales. Para el coleccionista, el mundo está presente en cada una de sus piezas. En forma ordenada, pero ordenada de acuerdo con una relación sorprendente, más aun, incomprensible para el profano. Basta con tener presente la importancia para todo coleccionista, no sólo del objeto sino también de todo el pasado de éste, tanto el que pertenece a su origen y calificación objetiva como los detalles de su historia aparentemente exterior: el propietario anterior, precio de compra, valor, etc. Todo esto, los hechos científicos y los otros, se reúne para el verdadero coleccionista en cada uno de sus tesoros para formar una enciclopedia mágica, un orden universal, cuyo resumen es el destino que ha sufrido su

objeto. Los coleccionistas son fisonomistas del mundo de los objetos. Es suficiente observar a uno de ellos mientras manipula las cosas de su vitrina. Apenas las tiene en la mano, parece inspirado por ellas, como un mago que viera a través de ellas su lejanía.

Nada de eso encontramos en Boehn y, sin embargo, tendríamos el derecho de esperarlo. Pues, por lo demás, el autor reprime tan poco su subjetividad, que en algunos pasajes respiramos, en vez del dulce aroma de barniz y moho de muñecas nuevas o antiguas, el tufo de cerveza de los locales de reunión hitleristas. "Todos conocemos los profundos daños que ha sufrido el genio de nuestro pueblo y sabemos quiénes son los culpables que tienen interés, expresable en moneda contante y sonante, en que el pueblo alemán no llegue a adquirir conciencia de sí mismo y no puedan expresarse los intereses cristianos y germánicos." Conocemos este lenguaje, sabemos dónde se habla, aunque el autor no mencione "su insatisfacción" con el bombo propagandístico y la falta de buen gusto tan característicos de todos los actos berlineses. Pero, en el fondo, nos gustaría imaginar a un viejo y rezongón aristócrata provinciano que nos hace entrar en su más recóndita cámara de tesoros, que levanta alguna de las hermosas piezas y que, de vez en cuando, da rienda suelta a sentimientos no compartidos. Pero, ¿dónde encontramos en esta obra, que cien veces daría motivo a ello, lo afable, lo tierno, que nos permitiera soportar ese tipo de manifesta-

ciones (aunque no en el lenguaje de los editoriales de prensa)?

Hasta aquí los comentarios. Finalmente, y pese a todo, volveremos a consideraciones más conciliadoras: el tema intercede en favor de su autor. Es que nada parece más divertido, menos comprometido, más fácil que juzgar curiosidades. Aunque aparentemente estén al alcance de cualquier folletinista, en realidad sólo el genio sabe tratar a esos niños expósitos. Ninguno mejor que Jean Paul [Richter], que los extraía de su fichero para introducirlos profundamente, en forma de metáforas, en la viruta épica de sus novelas con el fin de transmitirlos intactos a la posteridad. A más de un lector de ese libro sobre muñecas podría sucederle inventar textos a la manera de Jean Paul con el fin de hacer justicia a hechos tan alegóricos como el del títere ahorcado, que en la horca se descompone en pedazos que después vuelven a unirse. O el animal vivo del guiñol que en Viena es un conejo, en Hamburgo un pichón, en Lyon un gato. Los hermanos Goncourt, habitantes del depravado París, que a Boehn tanto le desagrada; lograron una vez, sin embargo, más gráficamente que ningún otro, lo que Boehn intenta en sus libros sobre modas y muñecos: "Hacer historia con los desechos de la historia". Y esto es y será siempre algo loable.

Publicado en *Die literarische Welt* en enero de 1930

Títeres de madera napolitanos

Sobre la facultad mimética

La naturaleza produce semejanzas. Basta con pensar en el mimetismo animal. Pero la más alta capacidad de producir semejanzas es característica del nombre. El don de percibir semejanzas, que posee, no es mas que él resto rudimentario de la obligación en un tiempo violenta de asimilarse y de conducirse de conformidad con ello.

Pero esta facultad tiene una historia, tanto en sentido filogenético como en sentido ontogenético. En lo que respecta a este último, su escuela es en muchos sentidos el juego. El juego infantil se halla completamente saturado de conductas miméticas, y su campo no se encuentra en modo alguno limitado a lo que un hombre puede imitar en otro. El niño no juega sólo a "hacer" el comerciante o el maestro, sino también el molino de viento y la locomotora. ¿Qué utilidad extrae de esta educación de la facultad mimética?

La respuesta presupone la comprensión del significado filogenético de la facultad mimética. Para lo cual no basta con pensar en lo que hoy entendemos mediante el concepto de semejanza. Es sabido que el ámbito vital que en un tiempo se aparecía como gobernado por la ley de la semejanza era considerablemente más amplio: tal ley gobernaba tanto en el microcosmo como en el macrocosmo. Pero esas correspondencias naturales conquistan todo su peso solamente cuando se sabe que son, en su totalidad, estimulantes y reactivos de la facultad mimética que responde a ellas en el hombre. Además es preciso tener en cuenta que ni las fuerzas miméticas ni los objetos miméticos han permanecido inalterables en el curso de los milenios. Hay que suponer en cambio que la facultad de producir semejanzas –por ejemplo, en las danzas, cuya más antigua función es precisamente esa–, y por lo tanto también la de reconocerlas, se ha transformado en el curso de la historia.

La dirección de esta transformación parece determinada por un creciente debilitamiento de la facultad mimética. Puesto que es evidente que el mundo perceptivo del hombre moderno no contiene más que escasos restos de aquellas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos. El problema aquí consiste en determinar si se trata de la decadencia de esta facultad o más bien de su transformación. A propósito de la dirección en la cual esta podría producirse, algo se

puede inferir, aunque sea indirectamente, de la astrología.

Es preciso tener en cuenta el hecho de que, en tiempos más antiguos, entre los procesos considerados imitables debían entrar también los celestes. En las danzas y en otras operaciones culturales se podía producir una imitación y utilizar una semejanza de esa índole. Y si el genio mimético crea verdaderamente una fuerza determinante de la vida de los antiguos, no es difícil imaginar que debía considerarse al roción nacido como dotado de la plena posesión de esta facultad y, en particular, en estado de perfecta adecuación a la configuración actual del cosmos.

La apelación a la astrología puede proporcionar una primera indicación respecto a lo que es necesario entender con el concepto de semejanza inmaterial. Es verdad que en nuestra realidad ya no existe aquello que permitía, en un tiempo, hablar de esta semejanza y, sobre todo, evocarla. Pero también nosotros poseemos un canon que puede ayudarnos a esclarecer, por lo menos en parte, el concepto de semejanza inmaterial. Y este canon es la lengua.

Siempre le ha sido reconocido a la facultad mimética una cierta influencia sobre la lengua. Pero ello ha ocurrido sin sistema: sin que se pensase con ello en una más remota importancia o, mucho menos, historia de la facultad mimética. Y tales consideraciones han quedado sobre todo estrechamente limitadas al campo normal, sensible

de la semejanza. Así se ha dado un puesto, con el nombre de onomatopeya, al comportamiento imitativo en la formación del lenguaje. Y si la lengua, como resulta obvio, no es un sistema convenido de signos, será necesario siempre acudir a ideas que se presentan, en su forma más rudimentaria, como explicaciones onomatopéyicas. Se trata de ver si pueden ser desarrolladas y adecuadas a una comprensión más profunda.

"Toda palabra y toda la lengua –se ha dicho– es onomatopéyica. Es difícil precisar aunque sólo sea el programa que podría hallarse implícito en esta proposición. El concepto de semejanza inmaterial proporciona sin embargo algunas indicaciones. Es decir que ordenando palabras de diversas lenguas que significan la misma cosa, alrededor de este significado como centro de ellas, sería necesario indagar cómo todas ellas –que pueden a menudo no tener entre sí ninguno semejanza– son similares a ese significado en su centro. Pero esta especie de semejanza es ilustrada sólo por las relaciones entre las palabras para la misma cosa en las diversas lenguas. Así como, en general, la investigación no puede limitarse a la palabra hablada. Tal semejanza tiene además relación con la palabra escrita. Y resulta sintomático que la palabra escrita esclarece –en muchos casos quizá en forma más manifiesta que la hablada–, mediante la relación que su forma escrita con el objeto significado, la naturaleza de la semejanza inmaterial. En resumen, la semejanza inmaterial fundamenta las

tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito.

La grafología ha enseñado a descubrir en las escrituras imágenes que en ellas esconde el inconsciente de quien escribe. Es necesario pensar que el proceso mimético que se expresa así en la actividad de quien escribe era de máxima importancia para el escribir en los tiempos remotísimos en que surgió la escritura. La escritura se ha convertido así, junto con la lengua, en un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmateriales.

Pero este aspecto de la lengua y de la escritura no marcha aislado junto al otro, es decir al semiótico. Todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse sólo -como la llama- en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexo significativo de las palabras y de las proposiciones es el portador en el cual únicamente, en un rayo, se enciende la semejanza. Porque su producción por parte del hombre -como la percepción que tiene de ella- está confiada en muchos casos, y sobro todo en los más importantes, a un rayo. Pasa en un instante. No es improbable que la rapidez en el escribir y en el leer refuerce la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito de la lengua.

"Leer lo que nunca ha sido escrito." Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua -la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron

anillos intermedios de una nueva lectura, runas y jeroglíficos. Es lógico suponer que fueron estas las fases a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido el fundamento de la praxis oculta hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia.

Escrito entre abril y septiembre de 1933 y publicado
póstumamente en *Gesammelte Schriften*, II.
(Traducción de H. A. Morena)

El arte popular y el kitsch deberían considerarse como pertenecientes a un mismo gran movimiento que consiste en pasar determinados temas de mano en mano –como el testigo en una carrera de relevos– pero a espaldas de lo que se conoce como el gran arte. Ambos dependen de las grandes obras de arte pero sólo por lo que al detalle se refiere, que aplican a su manera y al servicio de sus propios "objetivos", de su *Kunstwollen*.[1]

¿Cuál es la propensión de este *Kunstwollen*? Sin duda, no tiende al arte sino a algo mucho más primitivo y, sin embargo, más poderoso. Si preguntamos qué significa el "arte" en su sentido moderno para el arte popular, por un

1. Literalmente "voluntad de arte"; concepto creado por el historiador del arte austríaco Alois Riegl y que viene a referir las afinidades formales que en determinado lugar y época el espíritu humano crea en todas sus manifestaciones culturales.

lado, y para el kitsch, por otro, la respuesta sería: todo arte popular incorpora en sí al ser humano, se dirige a él de tal modo que el ser humano deba responder. Es más, responderá con preguntas, como "¿Dónde y cuándo ocurrió?". Pensará que ese espacio y ese momento, que esa posición del sol ya existió una vez, que la situación es tan familiar como un viejo abrigo -eso mismo suscita el estribillo de una canción popular, como característica básica de todo arte popular.

No es sólo que la imagen que nos hacemos de nuestro ser sea tan discontinua, tan sujeta a la improvisación, que estamos dispuestos a dar por buena cualquier ocurrencia formulada por un grafólogo, un quiromante o cualquier otro practicante de esas artes. Ocurre que nuestro destino parece estar regido por esa misma intensa imaginación que ilumina de repente los rincones oscuros de nuestro ser, de nuestra persona, y crea un espacio para la interpolación de los rasgos más insospechadamente oscuros o claros. Cuando reflexionamos, concluimos que hemos experimentado infinitamente más de lo que conocemos. Esto incluye lo que hemos leído, y lo que hemos soñado, ya sea despiertos o durmiendo. ¿Y quién sabe cómo y dónde podremos abrir otros espacios de nuestro destino?

Lo que hemos vivido pero no conocemos produce ecos, a su modo, cuando nos adentramos en el mundo de lo primitivo: muebles, ornamentos, canciones, imágenes. "A su modo", es decir, de un modo bien distinto al del gran

arte. Ante un cuadro de Tiziano o Monet, nunca se siente la urgencia de sacar el reloj y ponerlo en hora con la posición del sol en el cuadro. Ante las imágenes en los libros para niños, o ante los cuadros de Utrillo, que realmente recuperan lo primitivo, sí podemos tener ese impulso. Esto significa que nos encontramos en una situación conocida, y no tanto se compara la posición del sol con nuestro reloj como se usa el reloj para comparar esta posición del sol con una anterior. El *déjà vu* pasa de ser la excepción patológica que suele ser en la vida civilizada a convertirse en una habilidad mágica a cuyo servicio se pone el arte popular (así como el kitsch). Puede hacerlo porque el *déjà vu* es en verdad muy distinto a la toma intelectiva de conciencia de que una situación nueva es idéntica a otra anterior o, mejor dicho, *básicamente* idéntica a otra anterior. Pero tampoco así estaríamos atinando la definición. No se trata en efecto de algo experimentado por otro, por un transeúnte cualquiera, sino algo que nos sobrecoge y nos envuelve... de un modo parecido a una *máscara*. Lo primitivo, con todos sus recursos e imágenes, nos ofrece en efecto una infinita panoplia de máscaras: las máscaras de nuestro destino -las máscaras con las que resurgimos de los momentos y las situaciones experimentados inconscientemente y que hemos logrado recuperar.

El hombre empobrecido y falto de creatividad no conoce otra manera de transformarse que mediante el disfraz.

Con el disfraz rebusca en el arsenal de máscaras dentro de nuestro ser. Aunque, andando la mayoría de nosotros cortos de esas máscaras, podemos recurrir a las muchas que ofrece el mundo; nos sorprenderemos descubriendo como incluso un discreto mueble (un sillón bizantino, por ejemplo) fue también máscara. Con una máscara, el hombre se asoma sobre la situación y construye sus figuras. Para darnos esas máscaras, y para crear el espacio y la figura de nuestro destino dentro de él, para eso se nos ofrece el arte popular. Sólo en este sentido podemos señalar lo que lo distingue del arte "más auténtico".

El arte nos enseña a mirar los objetos.

El arte popular y el kitsch nos permiten mirar hacia el exterior desde el interior de los objetos.

Fragmento escrito en 1929; publicado
póstumamente en *Gesammelte Schriften*, VI.